

EL ESPERPENTO A ESCENA: EL ESTRENO EN MADRID
DE *LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA*
DE VALLE-INCLÁN (1936)

DRU DOUGHERTY
University of California, Berkeley

En vísperas de elecciones, el 14 de febrero de 1936, se llevó a escena por primera vez en España un esperpento de Valle-Inclán. La obra elegida, *Esperpento de los cuernos de don Friolera*, llevaba quince años publicada, primero en la revista *La Pluma* (1921), luego como volumen propio (1925) y por fin incluida en la trilogía *Martes de carnaval* (1930). No es mi intención averiguar por qué tuvieron que pasar tantos años antes de que subiera un esperpento del autor gallego a un escenario madrileño¹. Antes bien, quisiera investigar la doble coyuntura que posibilitó y condicionó ese primer estreno. En febrero de 1936 coincidieron dos accidentes en el estreno de este texto: una tradición crítica que venía situándolo de acuerdo con esquemas dramáticos y literarios, y ciertas circunstancias políticas que influyeron en su representación. En España la historia *escénica* del esperpento comenzó en 1936, con este estreno, pero la historia de su recepción como modalidad *literaria*

¹ Es bien sabido que el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera* fueron representados por los actores aficionados que integraban «El Mirlo Blanco», el 7-II-1926, en casa de los Baroja. Véase Martín Luis Guzmán (56-58) y las reseñas publicadas por Melchor Fernández Almagro (1926) y Rafael Marquina (1926). Aznar (1990) señala la razón principal por la que la obra entera no se estrenó durante la Dictadura: «Además, no debemos olvidar la prohibición expresa por parte del Directorio de la utilización de uniformes en escena, que impedía a los esperpénticos martes valleinclanianescos un hipotético acceso a escena sin verse privados de su identidad inequívocamente española» (5).

había arrancado muchos años atrás, con las primeras respuestas de la crítica ante *Divinas palabras* en el verano de 1920². ¿Cómo se relacionaron esas dos contingencias —crítica y política— en el montaje de *don Friolera*? Esa es la pregunta que espero contestar.

Regresemos, pues, a febrero de 1936 y preguntemos qué se entendía por «esperpento» entonces y qué circunstancias favorecían (y por poco impedían) que *don Friolera* subiera al escenario del teatro de la Zarzuela. La ficha técnica es la siguiente: el esperpento se estrenó el 14 de febrero de 1936 en el teatro de la Zarzuela de Madrid por la agrupación de aficionados «Nueva Escena» dirigida por Rafael Alberti y María Teresa León. La escenografía era de Manuel Fontanals, la empresa Peris Hermanos proporcionó los vestidos, Belisa Bascarán tuvo a su cargo el papel de doña Loreta y Severino Mejuto el de don Friolera. Hubo una sola representación. El estreno formó parte de un homenaje a Valle-Inclán —había muerto el cinco de enero en Santiago de Compostela— en el que participaron Federico García Lorca, *Alma Angélico*, José de Benito, Francisco Vighi, Elisa Risco y Luis Cernuda, y al que faltaron Antonio Machado y Manuel Azaña. A los dos días del estreno, el Frente Popular ganó las elecciones generales y España volvió a tener un Gobierno de izquierdas.

EL «GÉNERO ESTRAFALARIO» SEGÚN SU CREADOR

En el momento de estrenarse *Don Friolera*, los directores de «Nueva Escena» disponían de numerosos textos periodísticos que ofrecían interpretaciones de lo que Valle-Inclán llamaba un nuevo género. Antes de considerar esa primera recepción crítica del esperpento, cabe recordar que el propio don Ramón habló de su nueva modalidad teatral en varias ocasiones (Dougherty 107-108, 122, 152, 177), glosando la definición de Max Estrella que aparece en la duodécima escena de *Luces de bohemia*:

El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

² Tal vez fuera Alfonso Reyes el primero en comentar el esperpento en su ensayo «La parodia trágica» publicado en la revista *España*, el 10 de julio de 1920. Este y otro ensayo primerizo de Rivas Cherif están recogidos en Iglesias Feijoo (642-48).

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemática deformada.

España es una deformación grotesca de la civilización europea.

Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas (132-133).

Más que definición, parecen estas frases lo que son el mundo dramático de *Lucas de bohemia*, ideas brillantes pero inconexas que brotan de un poeta dolorido y borracho. En sus entrevistas, Valle-Inclán se expresaba con más claridad al referirse a su nuevo género. Lo presentaba como una tragedia cuyos personajes —emigrados de géneros cómicos— ya no encajaban en sus papeles. En La Habana lo explicó así en septiembre de 1921:

Estoy iniciando un género nuevo, al que llamo «género estrafalario». Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos. (*Diario de la Marina*, 12-IX-1921; Dougherty 107-108).

La incongruencia entre el papel heroico y el personaje ridículo le llevó a Valle a intuir que la representación ideal de sus esperpentos se llevaría a cabo con muñecos, en un guiñol. «Ahora escribo teatro para muñecos —dijo en Méjico el mismo año—. Es algo que he creado y que yo titulo 'Esperpentos'. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro 'Di Piccoli' en Italia» (*El Heraldo de México*, 21-IX-1921; Dougherty 122). En esa representación ideal, el público quedaría situado ante dos planos dramáticos: uno inmediato, la acción del muñeco, acción grotesca y deshumanizada; otro evocado, la acción del héroe desplazado por el muñeco, acción trágica y profundamente humana. «Esta es de la manera que he querido yo crear el tipo de 'Esperpento' —declaró en una conferencia en 1925—, fundándome en

la inadaptación de los temas trágicos a los personajes que resultan ridículos ante la misma» (*El Castellano*, 23-X-1925; Joaquín y Javier del Valle-Inclán 287). En otra ocasión Valle-Inclán afirmó que el choque entre el personaje ridículo y su papel trágico respondía al menguado espíritu de la vida moderna:

—... La vida —sus hechos, sus tristezas, sus amores— es siempre la misma, fatalmente. Lo que cambia son los personajes, los protagonistas de esa vida. Antes, esos papeles los desempeñaban dioses y héroes. Hoy... [...] Los hombres son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo. El dolor de Don Friolera es el mismo que el de Otelo, y, sin embargo, no tiene su grandeza (*La Novela de Hoy*, 16-V-1930; Dougherty 192).

Para el autor de los esperpentos, pues, su nuevo género sometía la tragedia a una radical dislocación interna. Con el mismo reparto y con el mismo patetismo —vivido por los personajes en el mundo dramático— la tragedia se volvía ridícula al representar los papeles hombres y mujeres «minúsculos»³. «Creo que es la manera de representar la España de nuestras horas», sentenció en Burgos en 1925 (*El Castellano*, 23-X-1925; Joaquín y Javier del Valle-Inclán 287).

UN GÉNERO «AMBIGUO Y PELIGROSO»

La crítica ya se ocupaba del esperpento incluso antes de que *Lucas de bohemia* se publicara en la revista *España*. A raíz de una

³ Para Rivas Cherif, reseñando *Divinas palabras*, en 1920, se trataba además de un choque de perspectivas, un «monstruoso desacuerdo entre la acción dramática y la contemplación del público. Es decir, que en tanto los actores se rinden al espanto con que la terrible fatalidad los domina, el espectador ideal se siente movido a risa... Efecto que consigue con una contraposición de perspectivas sentimentales» (Dougherty 103). Valle-Inclán también habló de perspectivismo pero con respecto a la relación entre el autor y sus personajes. Como es bien sabido, señaló como base del esperpento la manera de «considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, [...] manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos». Nombrando a Cervantes, a Quevedo y a Goya (nombres traídos a colación repetidamente por la crítica al buscar modelos y antecedentes), Valle situaba los esperpentos en una tradición «muy española»: «Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. [...] Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los 'esperpentos', el género literario que yo bautizo con el nombre de 'esperpentos'» (Dougherty 175-177).

conversación con el escritor gallego, Alfonso Reyes abordó sus características refiriéndose a la recientemente editada *Divinas palabras*. Su ensayo, también publicado en *España*, abrió un debate que no ha terminado aún⁴. Para Reyes, siguiendo muy de cerca a don Ramón⁵, el esperpento resultaba «del choque entre la realidad del dolor y la actitud de parodia de los personajes que lo padecen. El dolor es una gran verdad, pero los héroes son unos far-santes» (105). Con «veinte siglos de literatura en el alma», el culto mejicano denominó el esperpento una «farsa trágica, género ambiguo y peligroso» (101). Evocando a Cervantes y a Quevedo, Reyes explicó que el esperpento no suponía una nueva estética sino una ligera desviación de aquella que Valle venía practicando desde hacía años: «Y un día, a Valle-Inclán se le ocurre aplicar su estética con equívoco; desviarla ligeramente de las líneas de la nobleza a las líneas de la caricatura; hacer, ya no un injerto vital dentro de las tradiciones de un tema o de un personaje, sino una mímica de la vida desde las apariencias de un muñeco ridículo. Tal es, en rigor, el género cómico que cuadra con su género heroico» (*España*, 10-VII-1920, 103).

En su ensayo Alfonso Reyes apuntó casi todos los temas que luego se discutirían al hablar del esperpento: la cuestión de si es un género o una estética aplicable a varios géneros; la articulación simultánea de planos cómicos y trágicos; la intención paródica y su manifestación a través de un discurso teatral propio de farsa guiñolesca; la representación a la vez mimética y estilizada de la vida; y la ubicación del esperpento en «la evolución de los géneros en la obra de Valle-Inclán» (101). Quedaron fuera otras cuestiones que tras el golpe de Estado de 1923 cobrarían relieve: el esperpento como vehículo de sátira política, las coincidencias entre el esperpento y los experimentos de la vanguardia europea y la sintonía entre esperpento y conciencia popular. De entre estos temas, ampliamente comentados entre 1920 y el estreno de *Don*

⁴ Ver el ensayo de Angel G. Loureiro, «A vueltas con el esperpento», en el que contesta a la crítica reciente sobre el esperpento, proponiendo un «subjetivismo expresionista» como alternativa a los famosos espejos del callejón del Gato.

⁵ «Hay veces —dice nuestro autor— en que la seriedad de la vida, en que la fatalidad, es superior al sujeto que la padece. Cuando el sujeto es un fantoche ridículo, el choque manifiesto entre su inferioridad y la nobleza del dolor que pesa sobre él produce un género literario grotesco, al que Valle-Inclán ha bautizado con un nombre harto expresivo: el 'esperpento'» (Iglesias Feijoo 645).

Friolera en 1936, me ocuparé de tres que tienen especial relevancia para este estudio: la cuestión del género, la intención satírica del esperpento y su recepción como modalidad teatral de vanguardia.

Al igual que Alfonso Reyes, Melchor Fernández Almagro no vio en el esperpento un género nuevo sino «un modo especial de tratar cualquiera»: «tanto es narración como espectáculo, poesía como sátira. No un género y sí un estilo» (*Verso y Prosa*, octubre 1927). Menos seguro se mostraba Eduardo Gómez de Baquero («Andrenio»): «El esperpento no es un género literario, pero tampoco un nombre como la 'Dolora' de Campoamor» (*El Sol*, 12-VIII-1924). Para Gómez de Baquero, el esperpento resultaba una forma híbrida que, como la *Celestina*, se situaba en una «frontera indecisa» (*La Pluma*, enero 1923, 14), «en la linde de la novela y el drama» (1924). De ahí que lo clasificara como «novela dramática» cuyo tono provenía de otro género también implicado, la «farsa satírica» (*La Voz*, 1-VIII-1925). Julián Zugazagoitia no dudó en apoyar esta idea: «Es un híbrido de drama y novela» (*El Liberal* [Bilbao], 16-VIII-1924).

Puestos a situar el esperpento en un género particular, la mayoría de los críticos optaron por la farsa. «Farsas en el origen y estructura, su diálogo áspero, vivo, malicioso, chabacano, recuerda nuestros chascarrillos de fraile», apuntó Cristóbal de Castro (*La Esfera*, 16-X-1926). «*Esperpento* llama [Valle-Inclán] a un subgénero de la farsa» observó Rivas Cherif en 1920 (*La Internacional*, 3-IX-1920). Martín Luis Guzmán, presente en la casa de los Baroja cuando el prólogo y el epílogo de *Don Friolera* se pusieron en escena, también se acordaba de la farsa a la hora de situar la obra. No se trataba, claro está, de la farsa a secas, sino de una farsa llevada a los dolorosos dominios de la tragedia, la «farsa trágica» (57). *Luces de bohemia* era «La gran tragedia del sainete grotesco» según Luis Bello (*Nuevo Mundo*, 31-X-1924) y Luis Calvo elogió su «tono de tragedia grotesca y de trágica mascarada», que recordaba tanto *La Celestina* como los entremeses de los siglos XVI y XVII (*La Nación*, septiembre 1930). Para Manuel Machado, la obra de Rojas era la fuente de la nueva —y antigua— modalidad de Valle: «estos admirables "esperpentos" [...] tienen su origen y al par vuelven a ser una nueva expresión moderna y deliciosa de la típica tragicomedia españolísima de que es dechado "La Celestina"» (*La Libertad*, 29-IV-1926).

Bastan estos apuntes para darse cuenta de la ambigüedad crea-

da por el esperpento en vida de Valle. Nadie acertó a definirlo y situarlo claramente en un género u otro. Por otra parte, entre todos señalaron el estado fronterizo de la forma y su íntima conexión con la farsa y la tragedia.

Más de acuerdo estaban los críticos al plantearse la intención que expresaba el esperpento. Para casi todos esa intención era satírica. «Valle-Inclán se fija en las preocupaciones sociales, con visión de satírico y moralista», observó Gómez de Baquero con reticencia comprensible (*La Voz*, 1-VIII-1925). En los periódicos censurados por el Directorio Militar, no se podía precisar qué problemas políticos eran el blanco de la sátira valleincliniana. Hablar de sátira vino a ser una manera codificada de aludir a la protesta política levantada por los esperpentos. Se trataba, pues, de una «literatura del guiño y del codazo» —feliz frase de Cristóbal de Castro— que Valle-Inclán, al igual que Quevedo y Juan de Timonedá, ofrecía a los lectores «siempre con el mismo carácter de sátira con vetas de ejemplaridad» para denunciar la actualidad: «Ante el espectáculo de una España grotesca, titiritera, veguijera, moharra, el gran renovador renueva el casticismo del Esperpento, vivo aún en las «Tarascas» granadinas del Corpus» (Castro 30).

Para algunos, como Alvaro Alcalá-Galiano, la sátira del esperpento resultaba excesiva, deshumanizando a los personajes al convertirlos en muñecos: «La sátira de Valle-Inclán es corrosiva, pero sus personajes tienden, según decíamos, demasiado a la caricatura» (199). «El Valle-Inclán de ahora se acerca a la historia contemporánea como a una pintoresca farsa cuyos muñecos piensa exponer a la pública hilaridad» (198). Otros, como José Díaz Fernández, acogieron esta exageración —recurso clásico de la sátira— con entusiasmo, viendo en ella una manera de corregir la historia oficial de España: «Pudiéramos decir que el ‘esperpento’ es la verdadera historia de España, el interlineado genial que un novelista moderno pone a los capítulos más sobresalientes de nuestro pasado» (*El Sol*, 22-VI-1930)⁶.

⁶ Luis Bello quiso ver en la esperpentización de la historia un gesto político de la oposición que en 1925 denunciaba el pasado que había traído la dictadura de Primo de Rivera. Refiriéndose a la «desgarrada sátira que D. Ramón del Valle-Inclán tituló ‘Farsa y licencia de la Reina Castiza’», Bello situó los esperpentos y las novelas del *Ruedo Ibérico* en un contexto de contienda política: «Este y otros libros de la misma hora rompen con el pasado. No quieren guardar de él memoria romántica y lo arrojan, sin ira, fríamente, al saco del trapero. Extendido ese mismo gesto de liberación algo más lejos, es el único que juzgamos digno; el único que nos sentimos capaces de hacer» (1925).

Por otra parte, más de un crítico observó que Valle-Inclán no tenía que caricaturizar a sus personajes, ya que la vida española moderna se los daba ya desfigurados: «los personajes de los Esperpentos y el mundo del esperpento es pequeño y grotesco antes de verse reflejado en el espejo cóncavo». Esta observación de Luis Bello le llevó a negar validez a la estética del espejo cóncavo, metáfora que cambió por otra más expresiva del mimetismo que encontraba en *Luces de bohemia*: el «aguafuerte fiel y cruel» (*Nuevo Mundo*, 31-X-1924). Zugazagoitia era otro para quien el espejo cóncavo sobraba: «D. Ramón no crea el absurdo, se lo encuentra hecho, le sale al paso, y con legítimo afán, trata de recogerlo, de interpretarlo. Así nace el esperpento» (*El Liberal* [Bilbao], 16-VIII-1930). Y Fernández Almagro: «D. Ramón del Valle-Inclán no tiene la culpa de que en nuestro país abunde la material política y social propia del esperpento» (*La Voz*, 11-VI-1930). Siguiendo esta lógica, al esperpento se le situaba pronto junto al realismo ruso que con Andreiev y Gorki comenzaba a interesar a los novelistas del «Nuevo Romanticismo»⁷. En *Luces de bohemia*, escribió Gómez de Baquero, «el realismo llega a sus últimos linderos» (*El Sol*, 12-VIII-1924). «De un realismo bárbaro», apostó Ruiz Funes Amorós (*El Liberal* [Murcia], 27-II-1925). F. Carmona Nenclares, en un amplio ensayo publicado en la revista *Leviatán*, reivindicó a Valle-Inclán para los jóvenes escritores de izquierdas por su insistencia en mirar la vida de frente: «Advirtamos que Valle no pretendió pintar voluntariamente, en las obras citadas, la deformación o caricatura y que, por ello, abandonara otros aspectos. De ningún modo. Es que la realidad que pintó tiene por esencia, quera-

⁷ Reseñando *Luces de bohemia*, Ruiz Funes Amorós apuntó: «Su libro último parece haber salido de los co[n]fines más arcanos del paganismo. Para emitir un paralelismo es necesario coger a la Rusia literaria contemporánea: [C]hejov, Andreiev... El autor de "Romance de lobos" ha explorado, en su benemérito libro, un abismo muy tenebroso sacando de él unos seres extraños, no vulgares, llenos de miseria y dolor, de escrófula y de talento, de idiotez y de sífilis». En su colaboración para el homenaje ofrecido a Valle-Inclán en 1923 por los directores de *La Pluma*, Gómez de Baquero también pensó en modelos rusos para *Luces de bohemia*: «El cuadro madrileño en que se mueven las figuras principales, bajos fondos sociales, ex hombres como los de Gorki, pero españoles y pintados con los colores jugosos y abundantes de la paleta española, ofrecen una mezcla atrevida de cómico y de trágico, de dolor y vicio, de desgarrado chulesco y de ingenuidad de lo natural que requiere un esfuerzo extraordinario de estilización y aciertos raros de expresión para que lo atrayente venza a lo repulsivo» (13). Para Díaz Fernández, el esperpento era «la primera invención moderna del realismo español, llevado a sus últimas consecuencias».

mos o no, esa deformación. [...] Partiendo de esto, definimos los “Esperpentos” como el producto literario de una visión social revolucionaria» (febrero 1936, 53, 58).

Una tercera vía de crítica miraba más allá de los referentes españoles implicados en la sátira del esperpento, fijándose más bien en la expresión de lo absurdo como una actitud vital muy característica de la posguerra europea. Desde el principio Fernández Almagro defendía esta idea: «Responde nada menos que a una interpretación personal del mundo: a un modo de ver las cosas, los hombres, la vida misma» (*La Voz*, 11-VI-1930). Esta visión grotesca de la vida, si recordaba a Quevedo y a Goya⁸, también evocaba un movimiento europeo ya conocido en España: «Valle-Inclán, renovador [...] ha modernizado sus ‘Esperpentos’ con las gracias, finas y nuevas, de un estilo sintético, sincopado, gesticular, como el de las vanguardias expresionistas» (Castro). Fernández Almagro también vio una concomitancia europea en el esperpento. Para el crítico teatral de *La Voz*, el esperpento se insertaba en la «nueva valoración de lo grotesco» iniciada por Luigi Chiarelli cuyas farsas expresaban, según su mejor crítico italiano (Tilgher), la crisis de ideales ocasionada por la primera guerra mundial. «Valle-Inclán», insistió Fernández Almagro, «ha llevado con impulso propio lo grotesco a su cima más destacada. Lo grotesco en el creador del esperpento no es una simple variedad teatral. Es todo un sentido radicalmente nuevo de la literatura: estilo inclusive» (*La Voz*, 6-VI-1929)⁹. Atento al mismo horizonte amplio, Gómez de

⁸ Cfr. Díaz Fernández al reseñar *Martes de carnaval*: «Los personajes son una síntesis del pueblo, de todo el pueblo, y por eso cada ‘esperpento’ es un mosaico bronco, áspero y recocado de la sociedad española, contemplada con sarcasmo quevedesco, con elevado gesto de creador que apenas toma parte en el juego de sus criaturas. [...] todo es grotesco, desaforado, insensato, goyesco, sarcástico». En su conferencia de 1926 en Málaga, Valle-Inclán se sirvió del retrato de la familia de Carlos IV para ilustrar su concepto del esperpento: «Fijaos en aquel retrato de la familia de Carlos IV —por ejemplo—, aquella triste familia que en el cuadro parece destinada para un “pim, pam, pum”, y que, sin embargo se hallaba encargada del destino que le ofrecía el peso de la corona. A esa relación entre aquellas figuras y sus funciones es a lo que yo llamo “Esperpento”» (Gago Rodó 73).

⁹ Manuel Machado, insistiendo en la cepa «españolísima» del esperpento, opinó lo contrario: «no se nos venga desde afuera, o desde la misma casa —que no sería raro—, con la pretensión, por lo demás anacrónica, de asimilar el género que Valle-Inclán ha llamado graciosa y justamente “esperpéntico” al “grotesco” italiano, de un lado más reciente, y de otro, absolutamente distinto y hartó, a nuestro juicio, más simple e insignificante.

Baquero llamó la atención sobre las semejanzas (y las diferencias) entre *Los cuernos de don Friolera* y la farsa trágica de Fernand Crommelynck, *Le cocu magnifique* (El estupendo cornudo), estrenado por Lugné Poë en París en 1920 (*La Voz*, 1-VIII-1925). Situado en un contexto europeo, en fin, el esperpento adquirió lo que Luis Calvo llamó «un sentido caricaturesco universal y trascendental» muy propio de la vanguardia de la primera posguerra.

UN ESTRENO APLAZADO

Cuenta Margarita Ucelay que su madre, Pura Maórtua de Ucelay, recibió permiso de Valle-Inclán hacia mayo de 1935 para que el Club Teatral Anfistora, cuyo director de escena era Federico García Lorca, llevara a escena el *Esperpento de los cuernos de don Friolera*: «el estreno no se contemplaba hasta principios de 1936. Los ensayos comenzaron antes del verano y para principios de año la obra estaba prácticamente en pie» (462)¹⁰. La muerte de Valle-Inclán el 5 de enero de 1936 torció el proyecto de Anfistora.

Poco después —recuerda Margarita Ucelay— apareció en Madrid su viuda, la actriz Josefina Blanco, que se entrevistó con Pura Ucelay (se conocían del Lyceum). Valle había dejado claramente expresada su última voluntad que prohibía hacer manifestación alguna de su muerte, porque odiaba pensar que se utilizase con fines políticos. Pidió, pues a Pura que se interrumpiesen los ensayos. Naturalmente que ésta no pudo menos de acceder y la obra quedó pospuesta. Mas surgió aquí un grave problema. Los actores principales, que sabían ya sus papeles, que habían trabajado en ellos durante meses y estaban suficientemente entrenados¹¹, se rebelaron, negándose a

¹⁰ En su biografía de García Lorca, Gibson recuerda un acontecimiento político de mayo de 1935 que podría haber influido en la decisión de Valle: «el 6 de mayo de 1935 se forma un nuevo Gobierno con cinco ministros de la CEDA, entre ellos el propio Gil Robles, que se hace con la cartera de Guerra. El político salmantino, cuya obsesión es fortalecer el Ejército para hacer frente a la "revolución", nombra en seguida al joven general Francisco Franco jefe del Estado Mayor del mismo» (Tomo II, 356).

¹¹ Los recuerdos de Margarita Ucelay plantean la cuestión del papel de Lorca en la dirección de los actores antes de que pasaran al grupo «Nueva Escena». Gibson anota muchísimas actividades de Federico durante el último semestre de 1935 sin que Anfistora figurara en ellas (tras el estreno de *Peribáñez*, el 25 de enero). Hay que preguntar si el poeta y director de escena intervino en el «entrenamiento» de los actores al lado de Pura Ucelay, como era habitual.

aceptar aquella decisión y abandonaron «Anfistora». Habían encontrado a alguien que, al aparecer, estaba dispuesto a respaldarlos [...] (462).

Los actores rebeldes pasaron a formar parte del cuadro artístico «Nueva Escena» cuyos directores eran Rafael Alberti y María Teresa León. Sin el permiso de la viuda de Valle-Inclán¹², *Don Friolero* subió a escena dos días antes de las elecciones del 16 de febrero que marcaron un giro político hacia la izquierda con el triunfo del Frente Popular.

No cabe duda de que los directores de «Nueva Escena» acudieran al esperpento de Valle-Inclán con intención política. El estreno de *Don Friolero* culminó un acto anunciado como «Homenaje popular a la memoria de Valle-Inclán», que debía ser presidido por Antonio Machado y que iba a contar con la colaboración de Manuel Azaña, político clave del Frente Popular¹³. Así pues, parece bien fundado el juicio de Margarita Ucelay de que se trataba de «un gran acto de apoyo a las izquierdas» (462). Le respalda un testimonio publicado en la revista de la Universidad Obrera de México, cuyo colaborador («A.I.») estuvo presente y recogió las palabras con que María Teresa León abrió el acto:

María Teresa León, ante un público fervoroso, explicó cómo pertenecía Valle-Inclán, por entero, a las juventudes.

¹² Josefina Blanco hizo todo lo posible por prohibir el estreno. En una carta dirigida a Azaña, y en una entrevista concedida al diario *Ya*, explicó que había acudido a la Sociedad de Autores y a la Dirección de Seguridad pero sin grandes esperanzas de parar el acto. En dicha entrevista («Las obras de Valle-Inclán no pueden ser bandera política», *Ya*, 14-II-1936, 3) la viuda dio a conocer una carta de Valle que decía: «Tú sabes que me descompone que se hagan mis obras. Yo no conozco tormento mayor para mi sensibilidad estética que ver representada una obra mía. Todo es distinto de lo que yo había pensado. ¿Tiene algo que ver una representación con las acotaciones que yo pongo? Estoy seguro que mis anotaciones darán una idea de lo que quise hacer mucho más acabada que una representación». De ahí que dijera Josefina que dos razones apoyaban su actitud: «Una, esta voluntad suya que yo tengo obligación de hacer respetar. Otra, mi creencia de que se trata de hacer acto político en este momento de tan tensa pasión electoral. Sin ese afán sectario, no se hubiera elegido esa obra, precisamente ésa, para la anunciada función de homenaje. 'Los cuernos de don Friolero' tiene alusiones, a través de su humorismo, que se han estimado propicias para el juego político».

¹³ Las invitaciones, según los anuncios publicados en *Heraldo de Madrid* (13-II-1936, 8) y *El Socialista* (14-II-1936, 5), podían recogerse en el Ateneo de Madrid, Izquierda Radical Socialista, Arte Popular y el Lyceum Club Femenino, instituciones todas de clara tendencia política.

Los últimos años de Valle-Inclán marca [sic] su alistamiento en la rebeldía mundial. Ocupó un puesto en la Liga de Defensa de la Cultura. Invitado a Rusia, sus ansias de conocer el mundo nuevo fueron frustradas por su mala salud, y al fin por su muerte. María Teresa León precisó la filiación política verdadera del autor de las «Sonatas», muy distinta de la que han querido inventarle quienes intencionalmente sólo recuerdan el carlismo literario y el catolicismo pomposo que encarnaba su Marqués de Bradomín (*U.O.*, 7-IV-1936, 118).

También refuerza esta interpretación de los sucesos la nota publicada al otro día del homenaje por *Mundo Obrero*:

En esta hora política de España, la figura del gran escritor antifascista adquiere todas sus proporciones de gloria popular y selecta, hecha suya por la entraña de pueblo, [de]clarado insobornablemente contra la ola bárbara de la incultura reaccionaria, vertical de las posturas más positivas y actuales de rebeldía.

Pocas veces una coyuntura de oportunidad podría haber situado la significación política de Valle-Inclán [...] (15-II-1936).

Esta «significación política» no impedía que los participantes en el acto declararan su sincera admiración por el *escritor* desaparecido. La nómina de los colaboradores y los textos leídos eran un testimonio del aprecio que merecía la literatura de Valle en todas las esferas políticas del país¹⁴. Cabe citar el resumen publicado en *Ahora* por ser el más completo de la primera parte del acto:

En nombre de la Comisión organizadora leyó con acento vibrante unas cuartillas de ofrenda María Teresa León. José de Benito llevó la voz del Ateneo en adhesión al homenaje. Federico García Lorca leyó versos de Rubén Darío dedicados a la figura y a la obra del autor de las «Sonatas». Luis Cernuda dio lectura a un ensayo de Juan Ramón Jiménez titulado «Don Ramón del Valle-Inclán (Castillo de quema)». Paco Vighi, narrador llano y donoso, refirió algunas anécdotas de la vida de Valle. Fuera de programa estaba la intervención de

¹⁴ En enero de 1936 había Valle-Inclán para todos, como se puede comprobar al leer las necrologías publicadas en la prensa. Aparecieron elogios a lo largo del espectro político, desde los colaboradores de una revista izquierdista como *Política* (Manuel Azaña y José Díaz Fernández) hasta las plumas católicas de *La Epoca* y *el Debate*.

una muchacha [Elisa Riscos] que, en representación de los lectores de las bibliotecas populares, hubo de asociarse al homenaje fervorosamente¹⁵. Finalmente, Rafael Alberti, alma de la iniciativa, brillantemente desarrollada en la velada de ayer, leyó unas cuartillas de Antonio Machado dedicadas a Valle-Inclán (15-II-1936, 24)¹⁶.

La ausencia de Azaña se explica por la amistad que tenía con la familia de Valle. Tras recibir una carta de la viuda del escritor gallego en que ésta le pedía que no autorizara «con su nombre el atropello que se pretende cometer con esa absurda representación» (Schiavo 10), Azaña se excusó «por sus agobios electorales» (*La Época*, 15-II-1936)¹⁷.

VERDADERA TRAGEDIA PARA REÍR Y AUTÉNTICO SAINETE PARA LLORAR

Si éstas eran las circunstancias que convirtieron en controvertido el estreno de *Don Friolera*, hay que preguntar ahora cómo «Nueva Escena» interpretó la obra, según el testimonio de la prensa madrileña del momento¹⁸. En *La Libertad* Félix Paredes infor-

¹⁵ Comentó *ABC*: «Hasta una niña intervino [...] en representación de las bibliotecas populares, que dio al homenaje caracteres de mitin. La precoz oradora hizo vibrar al auditorio durante unos minutos incorporándole a ese ambiente político que hubo de frustrarse por la ausencia tan comentada del personaje en cuestión [Azaña]».

¹⁶ Según *ABC*, *Alma Angélico* (María Francisca Clar Margarit) también participó en el acto.

¹⁷ En la entrevista concedida a *Ya*, Josefina blanco declaró haber recibido tanto de Azaña como de Machado confirmación de que no asistirían al acto: «¡Ah! —añade—. Puede ser interesante decir que el señor Azaña, tan pronto como se ha enterado de la existencia de esa carta de Ramón, ha renunciado a entregar las cuartillas que para la velada le habían sido solicitadas. Tampoco el señor Machado irá a presidirla. Uno y otro me lo han comunicado así. Pero queda alguien muy interesado en que esa función se dé».

¹⁸ Las reseñas reunidas son las siguientes: A.E., «Homenaje a la memoria de Valle-Inclán y estreno de 'Los cuernos de don Friolera'», *El Sol*, 15-II-1936, 5; J.L.S., «Velada en honor de Valle-Inclán», *La Voz*, 15-II-1936, 3; Alberto Marín Alcalde, «Homenaje a la memoria de don Ramón del Valle-Inclán y estreno de 'Los cuernos de don Friolera'», *Ahora*, 15-II-1936, 24; Juan G. Olmedilla, «En la Zarzuela. En homenaje popular a la memoria de Valle-Inclán, la compañía Nueva Escena estrenó con gran éxito el esperpento valleincliniano 'Los cuernos de don Friolera'», *Heraldo de Madrid*, 18-II-1936, 9; Félix Paredes, «El teatro. El homenaje popular a la memoria de Valle-Inclán», *La Libertad*, 15-II-1936, 4; «Homenaje a la memoria de don Ramón del Valle-Inclán», *ABC*, 15-II-1936, 44; «Homenaje a la memoria de don Ramón del Valle-Inclán», *La Época*, 15-II-1936, 4;

mó que el montaje transmitía un espíritu popular, incorporando en el reparto un titiritero callejero, «el mismo hombre que lleva por las calles madrileñas su teatrillo para los chicos». El tono de la representación lo caracteriza este crítico de la siguiente manera: «Farsa, juego, burla, retablo, primitivismo en un castellano airoso de hablista. Situación en hipérbole». Está claro que se acentuaron los elementos de la farsa en el montaje, acercando la obra al guiñol. ABC, tras lamentar que se usara *Don Friolera* para hacer «propaganda de tipo izquierdista», dio constancia de una representación muy estilizada, comparándola con un «aguafuerte de guiñolescos trazos y de una crudeza de lenguaje y de tonos que no es este el momento de reprochar».

Otros críticos indicaron que no se llevó el discurso guiñolesco al extremo de que los personajes perdieran su humanidad. La reseña de *Mundo Obrero*, muy crítica de «la postura y la palabra» del montaje, elogió el trabajo de Severino Mejuto evidentemente por la calidad humana que llevaba al papel de Don Friolera¹⁹. Su actuación permitió que «El desgarró de la conciencia tradicional y calderoniana en la ternura maltratada de Don Friolera», fuera visto como «un proceso de descomposición sentimental». El crítico de *El Liberal* subrayó al respecto «el admirable proceso psicológico del protagonista». Por su parte, Juan G. Olmedilla insistió en el fondo humano de esta «Verdadera tragedia para reír y auténtico sainete para llorar», al felicitar a Mejuto por «su magistral incorporación del desventurado y conmovedor teniente de Carabineros Don Pascual» (*Heraldo de Madrid*)²⁰. El tono de caricatura buscado por la compañía quedó contrarrestado, pues, por «el gran

«Los teatros. Fiesta en honor de Valle-Inclán en la Zarzuela. 'Los cuernos de don Friolera'», *El Liberal*, 15-II-1936, 12; «Teatro. Anoche en la Zarzuela. Homenaje a Valle-Inclán», *Mundo Obrero*, 15-II-1936, 5; «Homenaje en memoria de Valle-Inclán», *Política*, 18-II-1936, 4. Dos fotografías de los actores (caracterizados) se publicaron en *Ahora* el 16-II-1936, 22. El pie de la fotografía se refiere a «la farsa 'Los cuernos de don Friolera', el originalísimo y desenfadado 'esperpento' vanguardista del famoso escritor».

¹⁹ El papel de doña Loreta fue encargado a Belisa Bascarán. Otros intérpretes de la compañía, «procedentes casi todos ellos de aquel 'Club Anfístora' que nos dio un inolvidable 'Peribáñez'» (*La Voz*), eran Pilar Pérez, Pilar García, la niña Asunción Viana (o Viema), Francisco Alonso de Queirós, J. Antonio Irurozqui, M. Jara del Castillo, Juan de la Torre, Enrique Mejuto, Antonio G. Róderas, Ricardo Nieto, Luis Villalobos, José Ruiz y Manuel Espinosa.

²⁰ En la evocación del *Manolo* de Ramón de la Cruz, Olmedilla seguía la tendencia de buscar en la tradición del género chico español el origen del esperpento. No está demás recordar que Valle-Inclán y Rivas Cherif programaron el sainete de Ramón de la Cruz, así como un entremés de Cervantes, *La guarda cuidadosa*, para la función inaugural de «El Cántaro Roto» en noviembre de 1926 (Lavaud 239).

tino y discreción» del primer actor. Algo parecido debió pensar el crítico teatral de *Ahora*, al escribir que «la tragedia del pobre 'Don Friolera', a través de sus frases hechas —andrajos de ramplonería sentimental—, es una vena viva de hondo dolor humano». Su satisfacción con los artistas de la compañía —«interpretaron la farsa con magnífica intuición del designio estético de la obra»— se debía —cabe pensar— a su manera de captar el humorismo valleinclaniano, «humorismo estrictamente humano, auténticamente patético y, no obstante, a cuenta de sus perfiles caricaturales, ineluctablemente grotesco también».

A juzgar por las recensiones del estreno, la agrupación «Nueva Escena» acercó el esperpento en lo posible a los dominios de la farsa guñolesca cuyos perfiles de caricatura no eclipsaron, sin embargo, la patética humanidad del protagonista. Continuó, así, la línea crítica que insistía en la conjunción de elementos trágicos y cómicos («tragedia de humor» al decir de Olmedilla) en la estética del esperpento.

Asimismo, la compañía observó otro tópico de la crítica en torno al esperpento, según un colaborador de *El Sol* (seguramente Antonio Espina), haciendo «todo lo posible por marcar la deliciosa línea satírica que anima toda la farsa de Valle-Inclán». Llama la atención el silencio de la prensa liberal, aparte de *El Sol*, sobre este punto. Se nota en *Ahora* y *Heraldo de Madrid* una voluntad de acentuar las virtudes literarias y dramáticas de *Don Friolera*, dejando de lado su caricatura feroz de los militares. Es fácil suponer que estos críticos, sensibles a la indignación de la viuda de Valle-Inclán, procuraran no insistir en lo que todos ya sabían —el valor político del acto—, optando por realzar el carácter de homenaje a la memoria del escritor fallecido. Tanto era así que el crítico teatral de *La Voz*, tras llamar la atención sobre la lectura de «versos y prosas ilustres» —de Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez—, observó: «Lo suficiente, en fin para que a los familiares de D. Ramón se les pasara su piadoso miedo, absolutamente injustificado». Fueron, más bien, los periódicos conservadores que, solidarizándose con Josefina Blanco, insistieron en la intención política evidente en la elección de la obra, falta de «condiciones teatrales» según *La Época*²¹ y nada apropiada para honrar la memoria de don Ramón según *ABC*.

²¹ *La Voz*, que también publicó el párrafo en el que Valle expresaba su angustia ante la representación de sus obras, calificó así a *don Friolera*: «esperpento escrito, evidentemente, para no ser representado nunca».

Queda por preguntar si la compañía «Nueva Escena» recogió la valoración de *Don Friolera* como obra de la vanguardia europea, acentuando su distancia de los discursos teatrales al uso. Sobre este punto las críticas del estreno son hartamente expresivas. Alberto Marín Alcalde, observando que el esperpento era una «modalidad literaria de vanguardia que cronológica y estéticamente precedió a la vanguardia misma», opinó que el interés principal de la velada radicaba «no tanto en el florilegio admirativo de los que fueron compañeros o discípulos de Valle-Inclán, cuanto en el experimento —notoriamente peligroso ante el público habitual de nuestros habituales teatros— de poner en escena una de las obras que con más gallardo desenfado pueden afrontar la luz de las candilejas» (*Ahora*). Se trataba, en otras palabras, de un *experimento* al margen del teatro comercial cuyo público no lo habría admitido. Este mismo crítico afirmó que el público del estreno «conocía en su casi totalidad» el texto de *Don Friolera*. Juan G. Olmedilla informó que éste no era «el público de estrenos, y, sin embargo, no creemos que haya otro público más preparado que el de anoche para asistir a la prístina representación experimental de cualquier obra atrevida de forma o de fondo, como es la estrenada en esta ocasión» (*Heraldo de Madrid*). Así pues, *Don Friolera* se presentó ante un público culto y preparado para el «experimento», un público tan selecto como el del club teatral Anfistora que en un principio iba a montar la obra. Esta consideración explica la protesta de *Mundo Obrero*, cuya reseña fue de las más críticas del estreno:

No ha sido, seguramente, el acto de ayer, el homenaje popular —auténticamente popular— que Valle-Inclán merece, acaso porque una preocupación academicista y literaria olvidó lo que Valle-Inclán será —y es— en la conciencia revolucionaria de este momento.

El estreno tenía, en otras palabras, todas las características de una velada de teatro de arte.

Llevado a escena, pues, *Don Friolera* acusó los 16 años de debate en torno a eso que Valle-Inclán llamaba el «esperpento». La puesta en escena no parece haberse desviado de las líneas mayores ya apuntadas —mezcla de comicidad guiñolesca y dolor trágico, sátira de la actualidad considerada ya de por sí grotesca, reconocimiento del carácter vanguardista del esperpento, necesitado por ello de un marco minoritario—. Las críticas indican en qué

medida el estreno fue condicionado por las circunstancias electorales de febrero de 1936, enmarcando desde el comienzo la historia escénica del esperpento en el tira y afloja político de España. No obstante, una vez levantado el telón, la representación parece haber traicionado las expectativas —y los miedos— de algunos, situándose en la línea del teatro de vanguardia ensayado por grupos de aficionados como el que iba a estrenar la obra en un primer momento. *Don Friolera* no era, en fin, ni otro *Hernani* ni otra *Electra*.

La llegada de *Los cuernos de don Friolera* a escena provocó otro comentario que bien puede servir de conclusión para estas páginas. Juan G. Olmedilla escribió en *Heraldo de Madrid* que el estreno demostraba que «el teatro valleinclanesco es, pese a lo raramente representado, de lo más teatral que cuenta la producción indígena desde el 98 a nuestros días de García Lorca, Casona y Jardiel Poncela». La posterior historia escénica de los esperpentos (Aznar Soler 1992), que Olmedilla vio comenzar en 1936, demuestra que no le faltaba razón.

OBRAS CITADAS

- Alcalá-Galiano, Alvaro. «Un hidalgo de las letras. Don Ramón del Valle-Inclán», en *Figuras excepcionales*, Madrid, Renacimiento, s.f. [1929]: 191-200.
- Aznar Soler, Manuel. «El miedo al esperpento feroz (Valle-Inclán, la censura y la sociedad española del siglo XX)», *Ojancano*, 3 (febrero 1990): 3-10.
- . *Guía de lectura de «Martes de carnaval»*, Barcelona: Taller d'investigacions valleinclanianes/Anthropos, 1992.
- Bello, Luis. «La vida en las letras. El espejo cóncavo de Valle-Inclán», *Nuevo Mundo*, 1606 (31 octubre 1924).
- . «Ejemplos. Saludo a un ausente. Para don Ramón del Valle-Inclán», *El Sol*, 4 marzo 1925.
- Calvo, Luis. «Don Ramón del Valle-Inclán y sus 'Esperpentos'», *La Nación. Revista semanal* (Buenos Aires), 62 (septiembre 1930): 9.
- Carmona Nenclares, F. «Genealogía de los 'esperpentos' de Valle-Inclán», *Leviatán*, 21 (febrero 1936): 50-59.
- Castro, Cristóbal de. «De la vida que pasa. Valle-Inclán y sus esperpentos», *La Esfera*, 667 (16 octubre 1926): 30.
- Díaz Fernández, José. «Los libros nuevos (Ojeada semanal)», *El Sol*, 22 junio 1930: 2.
- Díez-Canedo, Enrique. «Revista de libros. Los autores de 'El Mirlo Blanco'», *El Sol*, 23 junio 1926: 2.
- Dougherty, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*, Madrid: Fundamentos, 1983.
- Fernández Almagro, Melchor. «Un ensayo de teatro independiente», *La Época*, 13 febrero 1926: 1.

- . «Novela histórica y Esperpento», *Verso y Prosa* (Murcia), 10 (octubre 1927).
- . «Información teatral. Lo grotesco en el teatro», *La Voz*, 6 junio 1929: 2.
- . «Panorama. Valle-Inclán y sus 'Esperpentos'», *La Voz*, 11 junio 1930: 1.
- Gao Rodó, Antonio. «Entrevista y conferencia de Valle-Inclán en Málaga (1926)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 543 (1995): 61-78.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande. 1929-1936*, Barcelona: Grijalbo, 1987.
- Gómez de Baquero, Eduardo («Andrenio»). «De la vida que pasa. El gran don Ramón», *La Esfera*, 435 (6 mayo 1922).
- . «Valle-Inclán, novelista», *La Pluma*, 23 (enero 1923): 7-14.
- . «Letras e ideas. 'Luces de bohemia'», *El sol*, 12 agosto 1924: 1.
- . «Aspectos. El último libro de Valle-Inclán», *La Voz*, 1 agosto 1925: 1.
- . «Literatura española. Las marionetas de Valle-Inclán», *El Sol*, 24 abril 1926: 1.
- Guzmán, Martín Luis. «Una velada literaria», en *Crónica de mi destierro*. México: Empresas Editoriales, 1964: 55-59.
- A.I. «Notas del mes. Homenaje a Valle-Inclán», *U.O. Revista de Cultura Moderna* [revista de la Universidad Obrera de México] (7 abril 1936): 118-119.
- Iglesias Feijoo, Luis. «La recepción crítica de *Divinas palabras*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 18 (1993): 639-91.
- Lavaud, Jean-Marie. «El nuevo edificio del Círculo de Bellas Artes y 'El Cántabro Roto' de Valle-Inclán», *Segismundo*, XI (1975): 237-254.
- Loureiro, Angel G. «A vueltas con el esperpento», en Angel G. Loureiro (ed.). *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca. La guerra civil*, Barcelona: Anthropos, 1988: 205-229.
- R. M. [Rafael Marquina]. «Una fiesta de arte», *Heraldo de Madrid*, 8 febrero 1926: 2.
- Machado, Manuel. «El teatro. Don Ramón del Valle-Inclán y su teatro. Tablado de Marionetas». *La Libertad*, 29 abril 1926: 4.
- Reyes, Alfonso. «La parodia trágica», *España*, 271 (10 julio 1920): 10-11. Recogido en Iglesias Feijoo, 642-46.
- Rivas Cherif, Cipriano de. «Libros y revistas» [reseña de *Divinas palabras*], *La Pluma*, 3 (agosto 1920): 137-138. Recogido en Iglesias Feijoo, 647-48.
- . «Respuesta de Valle-Inclán a las preguntas de Tolstoi», *La Internacional*, 3 septiembre 1920. Recogido en Dougherty, 100-104.
- . «Libros y revistas» [reseña de *Farsa y licencia de la reina castiza*], *La Pluma*, 25 (junio 1922): 371-373.
- Ruiz Funes Amorós, Carlos. «Valle-Inclán y "Luces de bohemia"», *El Liberal* (Murcia), 27 febrero 1925: 2.
- Schiavo, Leda. «Cartas inéditas de Valle-Inclán», *Ínsula*, 398 (1980): 1 y 10.
- Ucelay, Margarita. «El Club Teatral Anfistora», en Dru Dougherty y M.ª Francisca Vilches de Frutos (eds.). *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid: CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, SA, 1992: 453-467.
- Valle-Inclán, Ramón María del. *Luces de bohemia*, Edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid: Espasa Calpe, 1973.
- . *Esperpento de los cuernos de don Friolera*, en *Martes de carnaval*, Edición crítica de Ricardo Senabre, Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- . *Entrevistas, conferencias y cartas*, Edición de Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia: Pre-Textos, 1994.
- Zugazagoitia, Julián. «Perfiles. Esperpento», *El Liberal* (Bilbao), 16 agosto 1924: 1.